

## Gesunde oder kranke Kunst

In einem Pariser Vortrag über die Aesthetik des ~~Marx~~ Marxismus habe ich dieses Thema kurz berührt. Infolge der dort notwendigen Flüchtigkeit in Behandlung haben meine Ausführungen Missverständnisse hervorgerufen. Ich versuche hier, so kurz wie möglich, diese Missverständnisse richtigzustellen.

Also vor allem: Krankheit oder Gesundheit sind hier nicht biologisch, sondern in allerersten Reihe sozial- historisch gemeint. Von dieser Grundlage aus erweisen sie sich als wichtige Bestimmungen der allgemein aesthetischen Prinzipien.

Über diesen historisch-relativen Charakter dessen, was als normal zu betrachten ist, sprach Marx sehr klar in einem Brief, den Engels anführt. Er zitiert aus Wagners Nibelungen: "Wer es je erhört, dass der Bruder die Schwester bräutlich<sup>um</sup> fing." Engels fährt in seinem Auszug so fort: "Diesen ihren Liebeshandel ganz in moderner Weise durch ein bisschen Blutschande pikanter machenden "Geilheitsgöttern" Wagners antwortet Marx: "In der Urzeit war die Schwester die Frau und das war sittlich."

Diese Beziehungen zwischen den Menschen sind historisch veränderlich und es verändern sich dementsprechend auch die geistigen und emotionalen Bewertungen dieser Beziehungen. Diese Erkenntnis beinhaltet jedoch keinen Relativismus. In einer bestimmten Zeit bedeutet eine bestimmte menschliche Beziehung den Fortschritt, eine andere die Reaktion.

So können wir den Begriff des sozial gesunden finden, eben und zugleich als Grundlage aller wirklich grossen Kunst, weil dieses Gesunde zum Bestandteil des historischen Bewusstseins der Menschheit wird.

MTA FIL. INT.  
Lukács Arch.



Hier muss noch ein eventuell mögliches Missverständniss aufgeklärt werden. Die Übereinstimmung mit dem gesellschaftlichen Sein ist dialektisch, da das gesellschaftliche Sein selbst in den Klassengesellschaften Bewegung und Kampf in antagonistischen Gegensätzen und Widersprüchen bedeutet. Entscheidend wird die, immer historisch gefasste Stellung der Menschen in diesem Kampf. Marx sagt über die Lage von Bourgeoisie und Proletariat folgendes: "Die besitzende Klasse und die Klasse des Proletariats stellen dieselbe menschliche Selbstentfremdung dar. Aber die erste Klasse fühlt sich in dieser Selbstentfremdung wohl und bestätigt, weiss die Entfremdung als ihre eigene Macht und besitzt in ihr den Schein einer menschlichen Existenz; die zweite fühlt sich in der Entfremdung vernichtet, erblickt in ihr ihre Ohnmacht und die Wirklichkeit einer unmenschlichen Existenz."

Jedoch auch damit ist <sup>noch</sup> keine volle Klarheit geschaffen. Wenn es auch wahr ist, dass, in grossen Zügen betrachtet, Gesundheit auf der Seite des Fortschritts, - Krankheit auf der Seite der Reaktion steht, so bedeutet doch keinesfalls die Darstellung der Krankheit, sogar als Mittelpunkt des Kunstwerks, eine Krankhaftigkeit der Gestaltung. Im Gegenteil: ohne diesen Kampf ist, besonders in der Kunst der Klassengesellschaften, eine Darstellung des Gesunden, des Positiven unmöglich.

Gesunde Kunst bedeutet also: das Wissen dessen, was gesund und was krank ist. Dieses klare und abgeklärte Wissen Shakespeares berührte den jungen Schiller als Kälte. Ebenso ist die sogenannte Grausamkeit der grossen Humoristen wie : Cervantes und Molière zu bewerten: unabhängig von einzelnen sympathischen, rührenden Zügen, ja ,von edelsten Bestrebungen, wird bei ihnen mit den Mitteln der Komik das richtige historisch-soziale Gleichgewicht hergestellt.



Zu diesem selben Zusammenhang gehört, dass der Fortschritt nicht vulgär aufgefasst werden darf. Infolge der antagonistischen Widersprüche der Entwicklung der Klassengesellschaften kann in bestimmten Phasen das Untergehende in menschlicher Grösse und Reinheit vor uns stehen./Antigone./

Aus alledem werden schon bestimmte Umrisse des Normalen, des Gesunden sichtbar. Die Formvollendung grosser Kunstwerke bedeutet in diesem Zusammenhang die Harmonie des menschlich-gesellschaftlich ~~ernst~~ vernünftigen Gehalts mit einer Form, die ihrerseits die abstrakte Widerspiegelung der dauernden Wahrheit menschlicher Verhältnisse, des Aufzubewahrenden in ihnen ist, ein Ausdruck ihres echtsten Wesens.

Darum führt die Abnormalität, die Krankhaftigkeit des künstlerischen Gehalts notwendig eine Auflösung der Formen in sich.

Was nun die Abnormalität selbst betrifft, so ist sie in den meisten Fällen eine sterile, nicht in die Zukunft weisende Opposition gegen Struktur und Entwicklungstendenz eines bestimmten Stadiums auf dem Wege der Menschheit. Die Sterilität einer solchen Opposition ist ein Gegenpol zur servilen Anpassung an das Unwürdige. Das Literaturleben unserer Tage zeigt massenhafte Beispiele, wie diese Gegenpole praktisch zusammenfallen: von Knut Hamsun bis Gide, von Sawinkow bis Malraux usw.

Der objektive Grund dieses Zusammenfallens liegt darin, dass beide Gegenpole "äusserste Enden des Philistertums vorstellen. Gottfried Keller hat diese Lage mit dem Blick eines bedeutenden Humoristen glücklich durchschaut und erklärt, "dass der liederliche Spiessbürger um kein Haar geistreicher ist, als der solide." Denn beide stellen eine psychisch-moralische Entstellung des Menschen vor, der zur Gesellschaft, in welcher er lebt, keine normale Beziehung hat.

MTA FIL. INT.  
Lukács Arch.



Goethes Götz von Berlichingen, der Verteidiger des Untergehenden ist ebenso normal, wie die Kämpfer für die Zukunft bei Gorkij. Dagegen ist die rebellische Antigone Anouilh's ebenso unnormal, wie die "kosmisch"-traditionsgebundenen Bauern Gionos.

Diese Abnormität der gesellschaftlichen Beziehung des Künstlers ist stets das Produkt einer niedergehenden Klassengesellschaft. Darum wird heute z.B. in England die Lyrik des XVII. Jahrhunderts erneuert. Diese falsche Stellung des Künstlers zur Gesellschaft erfüllt ihn mit Hass und Ekel gegen diese; sie isoliert ihn zugleich von den grossen zukunfts-schwangeren gesellschaftlichen Strömungen seiner Epoche. Die Isolierung des Individuums bedeutet aber zugleich seine psychisch-moralische Entstellung. Umsonst führen solche Künstler ein kurzes Gastspiel in den fortschrittlichen Bewegungen ihrer Zeit auf, es endet stets in erbitterter Feindschaft, wie bei Gide oder Malraux. So entsteht diese sterile Opposition gegen Gesellschaftlichkeit im Allgemeinen, nicht der revolutionäre Kampf gegen eine bestimmte Gesellschaft, sie steigert sich zur Opposition gegen die Idee der gesellschaftlichen Determiniertheit überhaupt, gegen jede Bindung des Individuums.

Diese Verzerrung und mit ihr die Verarmung auch des Innenlebens, aus welchen alle gesellschaftlichen, vor allem alle progressiven Bestimmungen als unwesentlich amputiert werden, wirkt sich in der inneren Struktur des Seelenlebens aus. Mit der Gesellschaftlichkeit verlieren die höheren Seelenkräfte, Verstand und Vernunft ihre Bedeutung und weichen vor dem Instinkt zurück; der Unterleib beherrscht immer mehr den Kopf. Dieser Prozess beginnt in der Literatur mit einem blossen Psychologismus im Gegensatz zur Darstellung des wirklichen und ganzen, das heisst gesellschaftlichen Menschen, verwandelt aber allmählich den Menschen in ein



formloses Bündel, oder uferlosen Fluss von losen, unbeherrschten Assotiationen, um ihm schliesslich jede Determiniertheit, jede Richtung, jede Stabilität der Psychologie und der Moral zu nehmen. Auf diesem Boden ist der Gide-sche Nihilismus erwachsen, die Moral der "Nourritures terrestres": "Handeln, ohne zu urteilen, ob Deine Tat gut oder schlecht sei; lieben, ohne Dich zu beunruhigen, ob Du Gutes oder Schlechtes liebst." So wird Liebe in blosse Erotik, in pure Sexualität verwandelt, um schliesslich sogar die Sexualität zum rein Phallischen zu erniedrigen. Diesen Gipfelpunkt der modernen Dekadenz verdanken wir D.H. Lawrence; er schreibt: "Jeder, der meinen Roman einen schmutzigen sexuellen Roman nennt, ist ein Lügner. Er ist nicht einmal ein sexueller Roman: er ist ein phallischer. Sexualität ist etwas, das im Kopfe existiert, ihre Reaktionen sind zerebral, ihre Prozesse mental. Dagegen ist die phallische Realität warm und spontan."

Diese Verzerrungen <sup>entstehen</sup> mit einer eisernen Notwendigkeit. Der sich seelisch-moralisch amputierende Mensch der niedergehenden bürgerlichen Gesellschaft muss in dieser seiner Krüppelhaftigkeit, in dieser entmenschten Selbstverzerrung nicht nur weiterleben und weiterwirken, er muss sogar eine psychologisch-moralische, eine "kosmische" Rechtfertigung für diesen seinen Zustand suchen. Und er findet ihn auch, indem er bei der Auffassung der Welt nicht mehr davon ausgeht, wie diese objektiv beschaffen ist, wie sie sich als realer Gegenstand der wirklich-menschlichen, der umwälzenden Praxis darbietet, sondern er dichtet sie nach dem Modell der eigenen Verzerrung zu einer adequaten Umwelt dieser inneren Verkrüppelung um. "Je construis l'universel en me choisissant", sagt Sartre.

MTA FIL. INT.  
Lukács Arch.

5



Und derselbe Ausgleich geht selbstverständlicherweise auch im Inneren des Menschen vor sich. Friedrich Hebbel, der ebenso wie Dostojewski am Anfang der Wendung zur Dekadenz stand, jedoch noch ein bedeutender Künstler mit starker Sehnsucht nach Gesundheit und Normalität war, schreibt über diesen inneren Zustand:

"Denn das ewige Gesetz, das waltet,  
Will die Harmonie noch im Verderben,  
Und im Gleichmass, wie es sich entfaltet,  
Muss ein Wesen auch vergehen und sterben.  
Alle Teile stimmen nach dem einen  
Sich herunter, den der Tod beschlichen,  
Und so kann es ganz gesund erscheinen,  
Wenn das Leben ganz aus ihm gewichen."

Diese Uebereinstimmung von Innen und Aussen, diese "Harmonie" zwischen Weltanschauung und Gestaltung ist aber erstens eine bloss formale. Nicht im Wesen der objektiven Wirklichkeit, sondern in bestimmten peripherischen, extravaganten, parasitär-individualistischen Neigungen und Bedürfnissen ist sie begründet. Sie kann also auch nur eine formalistische, keine aus der Seele des Gegenstandes stammende künstlerische Einheit begründen. Alles, was wir heute Formalismus nennen, ist der Ausdruck des derartigen Setzens eines peripherischen Punktes als Zentrum, eines subjektivistischen Prinzips als Grundlage der Objektivität.

Zweitens entsteht hieraus eine Verkehrung aller Massstäbe. Dies ist seit Nietzsche's "Umwertung aller Werte" allgemeine intellektuelle Mode geworden. Nicht ohne gesellschaftlichen Grund. Die Heuchelei, die Flachheit und die schreiende Ungerechtigkeit in allen Wertungen des Kapitalismus produziert verständlicherweise eine Ablehnung in klugen Köpfen. Wenn diese jedoch nicht auf die Aenderung der Grundsünden des Kapitalismus gerichtet ~~zint~~ ist, entsteht die eben geschilderte sterile Revolte: die gesellschaftlichen Grundlagen bleiben, auch ged<sup>a</sup>nklich, unangetastet, während die mehr oder weniger oberflächlichen Symptome vehement angegriffen werden.



Daraus wird das ebenfalls früher berührte politische Schicksal solcher Gestalten verständlich, auch das jener, die - pseudosozial, pseudopolitisch - einen "dritten Weg" zwischen den grossen Gegensätzen der Epoche ausklügeln.

Bei dieser Verkehrung der Masstäbe ist das Wichtigste: das Kleine erscheint als gross, das Verzernte als Harmonie, das Kranke als normal, das Tötliche und Tötende als Prinzip des Lebens. Damit geht die wichtigste geistig-moralische Grundlage der Kunst verloren: von jedem dargestellten Gegenstand künstlerisch genau zu wissen, was es wirklich ist. Grosse Künstler, wie Goya oder Daumier haben die Verzerrung der Menschen durch die Klassengesellschaft gestaltet. Künstlerisch-harmonisch: weil die Verzerrung als Verzerrung, nicht aber als Mass einer angeblichen neuen künstlerischen Synthese erscheint.

Also nochmals : nicht in der Darstellung des Kranken, nicht einmal als Hauptthema liegt das Ungesunde und Antikünstlerische der Dekadenz, sondern ausschliesslich in dieser Verkehrung der Masstäbe.

Diese Verzerrung beschränkt sich selbstredend nicht auf die künstlerische Praxis. Sie umfasst die gesamte Auffassung über Künstler und Kunst. Das abnormale Verhalten zum Leben wird auch durch die dekadente Aesthetik kanonisiert. Während die Kunstphilosophie gesunder Zeiten in Künstler einen normalen, ja beispielgebenden Menschen erblickt, gehört die Krankheit in jedem Sinne zum Wesenszeichen der künstlerischen Produktivität und Grösse. Schopenhauer hat dies als erster ausgesprochen, wenn er das Genie ein "monstrum per excessum" nannte, und von hier geht die Linie bis zu unseren Tagen. Schon Tolstoj hat gegen diese Auffassung in seinem Aufsatz über Maupassant protestiert, freilich mit einigen ungerechten Bemerkungen gegen diesen. Im Wesentlichen war aber sein Protest



aesthetisch richtig, indem er sich dagegen richtete, dass der moderne Künstler keinen Unterschied erkennen will zwischen dem, was sittlich und unsittlich, was richtig und was falsch ist. Diese Neutralität schlägt jedoch, wie wir es bei Gide gesehen, in ein kämpferisches Ablehnen solcher Unterschiede um; es erreicht den bisherigen Gipfelpunkt in jener Verherrlichung von Verbrechen und Wahnsinn, die wir in der modernen amerikanischen Belletristik finden können. Nicht umsonst charakterisiert Thomas Mann die moderne Dekadenz als eine Sympathie mit Krankheit, Verwesung und Tod.

Aus alledem folgt endlich die Unmenschlichkeit, die Antihumanität der modernen dekadenten Kunst. Diese Tendenz wurde theoretisch oft offen ausgesprochen, so bei Ortega y Gasset, Lawrence, Malraux etc., oft erscheint sie nur implicit als praktisches Prinzip der Gestaltung. Auch diese Unmenschlichkeit ist nicht zufällig. Jede sterile, impotente Opposition gegen das herrschende Gesellschaftssystem, besser gesagt : gegen bestimmte kulturelle Symptome dieses Systems, muss das konkrete Problem der Unmenschlichkeit des Kapitalismus in eine verschwommen-allgemeine "kosmische" Unmenschlichkeit aufbauschen und verzerren. Und da, wie gezeigt, in jeder sterilen Opposition starke Elemente der Kapitulation enthalten sind, wird gerade diese falsch verallgemeinerte, entgesellschaftlichte Unmenschlichkeit zum Prinzip der künstlerischen Gestaltung gemacht. Ob dies mit der Stimmung der Resignation, des Hasses oder Begeisterung geschieht, ist für das Resultat gleichgültig.

Damit entsteht auf künstlerischem Gebiet, oft mit den raffiniertesten, handwerkmäßig virtuosesten technischen Mitteln eine Revolte gegen das Wesen der Kunst. Wenn wir die ganze Menschheitsentwicklung betrachten, so erscheint die Kunst als eines



der wichtigsten Vehikeln für die Produktion und Reproduktion, für die Höherentwicklung und die Kontinuität des Bewusstseins und des Selbstbewusstseins der Menschheit. Weil die grosse und gesunde Kunst diese aufwärtsweisenden, das selbstbewusstsein der Menschheit steigernden und darum - bei aller konkreten Vergänglichkeit - dauerhaften Momente unserer Entwicklung festhält, weil die vollendeten Formen ihnen eine immer wiederkehrende Erlebbarkeit verleihen, bleiben die grossen und gesunden Werke der Kunst ein sich immer erneuernder Besitz der Menschen.

Dies erleben wir heute in der immer reicheren Entfaltung der Sowjetkunst, des sozialistischen Realismus. Dieser setzt - wie seinerzeit, freilich weit unvollkommener, undeutlicher die französische Revolution - die Tugend, das Positive, die aus dem Sozialismus, aus dem Kampf um ihn herauswachsende neue Gesundheit der werktätigen Menschheit auf die Tagesordnung. Von Gorkij bis Majakowskij über Scholochow und Fadiejew führt dieser Weg zur Gestaltung der Helden des letzten Krieges, des sozialistischen Aufbaus, zu den Helden Becks, Grossmanns, Bubjonows und vieler anderer. In dieser Literatur, um hier nur das für uns jetzt Wichtigste hervorzuheben, wird endlich der Mensch dadurch auch künstlerisch interessant und bedeutend, dass er für die Gemeinschaft, für die Zukunft lebt und stirbt, kämpft und arbeitet. Er wird auch künstlerisch interessant und bedeutend durch das, was an ihm gesund und positiv ist, nicht durch nebensächliche, peripherisch-verschwindende, parasitär-pathologische, bloss subjektive Eigentümlichkeiten. Die Kunst als Mitteilungsform, als Entwicklungsvehikel der Menschheit kommt hier zu neuen Ehren.

MTA FIL. INT.

Lukács Arch.



Es ist kein Zufall, dass die in die Verwesung verliebte Kunstbetrachtung der Dekadenz ununterbrochen diese Kunst be -  
mäkelt. Diese beiden Kozeptionen der Kunst stehen wirklich,  
wie die Klassen, deren Ideologie sie ausdrücken, in unversöhn -  
lichen Feindschaft einander gegenüber. Gide sagt : " Nur was  
sich nirgends anders findet, als in Dir, das halte fest..."

Hier und in ähnlichen, wenn auch oft oberflächlich  
entgegengesetzt scheinenden Tendenzen, ist der Grund der  
raschen Vergaenglichkeit aller kranken Kunst ausgesprochen.  
Ihr Gegenstand ist bestenfalls das Sekundaere, das Peripherische  
das bloss Momentane und Zukunftslose. Ihre Form ist, je ehrli -  
cher der Künstler subjektiv ist, desto staerker: ein Fixieren  
des zum Untergang Verurteilten. Und niemand, der die Entwick -  
lung der modernen Ideologie aufmerksam verfolgt, kann ihren  
raschen Wechsel, ihr rapides Verblühen übersehen. Was sich  
gestern noch als kühner Avantgardismus gebaerdete, ist heute  
bereits langweiliges vieux jeu geworden. Die aeltere Genera -  
tion entsinnt sich noch deutlich an die vehemente Wirkung der  
englischen Dekadenz, ihrer Religion des Bösen bei Swinburne  
und seiner Schule, vor allem bei Oscar Wilde. Heute schreibt  
der Führer der neuen Dekadenz T.S.Eliot, dass diese nichts  
vom Bösen, von der Sünde verstanden haben, und der heutige  
Nachfolger Gide's: Sartre, nennt dessen "act gratuit" eine ein -  
fache Kaprice, usw.usw.

Diese rasche Vergaenglichkeit beschraenkt sich nicht  
auf die Dekadenz unserer Tage. Die Literatur- und Kunstgeschich -  
te ist ein ausgedehnter Massenfriedhof, wo viele künstlerisch  
Begabte in verdienter Vergessenheit ruhen, weil ihr Talent



keinen Anschluss an die vorwaertsweisenden Probleme der Mensch-  
heit suchte und fand, weil sie im Lebenskampf der Menschheit  
zwischen Gesundheit und Verwesung sich nicht auf die richti-  
ge Seite gestellt haben.

MTA FIL. INT.

Lukács Arch.

Georg Lukacs